بسم الله الرحمن الرحيم

منتدى الرِّواية الافتراضي

المِنصَّة الرقمية لمناقشة ومُدارسة الرِّوايات السودانية

الجلسة رقم (٣)

السبت ٢٧ يونيو ٢٠٢٠م

مناقشة رواية

الرجل الخراب للروائي عبد العزيز بركة ساكن

تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق

على ضوء المنهج البنيوي

دراسة تطبيقية على

رواية [الرجل الخراب]

لعبد العزيز بركة ساكن.

بقلم د/محمد موسى العبيد

مقدمة:

مَرَّ بي - بحكم الدراسةِ ثم الانشغالِ الأكاديمي - كثير من الرواياتِ التي تناقش، أو تتطرقُ من منظورٍ أو آخر لقضيةِ حلم الهروبِ من صحراءِ اليأسِ إلى جناتِ الصقيع الأوربيّ، مُركزةً أو مشيرةً إلى أزمة ِالهويةِ ومحاولة التعايش مع الآخر، والاندماج معه في مجتمعاتٍ ذات طبيعةٍ مغايرة، ومفاهيم مختلفة.

وكما قدُّمت فقد تناولتْ تلك الأعمال القضيةَ بزوايا مختلفة، تقوم على التركيز أو المرور العابر، ومن تلكم الأعمال روايات مثل:(أديب) لطه حسين، و (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم)، و(كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك) للجزائري عمار لخوص، و(خرافة الرجل القوي) لأبي مدين بكبير، و(عاصف يابحر) و(ربيع وشتاء) لعاطف الحاج سعيد، و(جرافات الجليد) لإبراهيم كوجان، وغيرها الكثير من الروايات.

وعليه لا تُعدُّ رواية [الرجل الخراب] لعبد العزيز بركة ساكن، عزفاً منفرداً على هذه السيموفونية، بَيْدَ أن تميزها وتفردها يتجلى في الصياغة البنائية المتمردة على النمط؛ فأول ما يسترعي انتباه القارئ - لا سيما المتخصص-هو السبكة البنائية البديعة.

إن لكل عملٍ أدبي - كما هو معلوم بالضرورة - مُنتَجٌ دلاليّ، وصياغةٌ بنائية، لكن العمدةَ في تحسس الإبداع عندي وعند الكثيرين لا ترتكز على الأولى ب(ماذا يريد الأديب أن يقول؟) بل برديفتها التي تُعنى ب(كيف يقول ما يريد؟) لذا اتجهتُ لدراسة هذا العمل من خلال مسلك ومنهج بنيوي، وهو منهج مفيد لطلاب النقد الأكاديمي الجمالي.

تقوم القراءات والدراسات التي تتناول فن الرواية - على مناهج مختلفة، ذات معايير متفاوتة ذات خصوصية محددة، منها:المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الواقعي، والمنهج البنيوي، والمنهج الانطباعي، وسوف أعمدُ في هذه المقدمة الوقوفَ على هذا

الأخير - توضيحاً-دون أن أتحسسه تطبيقاً تأثرياً ناتجاً عن النص موضع الدراسةِ، ثم أعتمد في متن الدراسة الأساسي على التحليل وفق المنهج البنيوي.

كثيرٌ من القراء يفضلون تناول العملَ الأدبيَّ على ضوء المنهج الانطباعي، أو يمكننا أن نسميه بسميات مختلفة كالتأثري، والتذوقي، والانفعالي، ولا ضير في هذا التناول علمياً؛ فالانطباعية مرحلةٌ ضروريةٌ وأساسيةٌ في النقد، ولكنها ليست النقد كله، ولا يمكن الاكتفاء بها، بل يجب أن تتبعها مرحلةٌ أخرى تفسر وتبرر التأثر الذي نتلقاه من العمل الروائي بأصول ومبادئ وموضوعيةٍ عامة، حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفةٍ موضوعية يقبلها الغير في ضوء الإدراك الفكري.

ولا يفهمْ قارئٌ أني أقلل وأهونُ من دور الانطباعية؛ فهي مدرسة معتمدة، ولها دورها في الغرب والشرق منذ نشأتها في القرن التاسع عشر مهتمةً أولاً بالفنون التشكيلة، ثم انتقلت لاحقاً إلى الأدب، ومن رواد و زعماء النقد الانطباعي في الأدب العربي :الدكتور طه حسين، والناقد والروائي يحيى حقي، والدكتور محمد مندور.

لكن تظل الانطباعية كما أشرت مرحلةً أوليةً تستلزمُ مرحلةً لاحقة، وأنا هنا في هذا النص[الرجل الخراب] أبني مروري على الرؤية البنيوية للعمل.

وأوكد بالرغم من انغلاق المنهج البنيوي على نفسه-حسب تعبير خصومه، الذين يتهمونه بأنه يلغي التاريخَ، والمجتمعَ، والإنسانَ، ومن ثم القضية-أوكد - أنه بما يقوم به من استكشاف لجمالياتِ النص الأدبيّ انطلاقاً من داخله- يمنحُ النصَّ خصوصيته الفنية التي يفتقدها كثيراً، بسبب طغيان وهيمنة التفسيراتِ التاريخية، والاجتماعية، و النفسية، والأسطورية، وغيرها؛ حيث يقوم مجموع هذي التفسيرات على الإحالة

الخارجية التي تصيرُ معياراً لقياسِ فنيةِ وإبداعيةِ العمل و بالتالي الروائي، و في الواقع لا دقة ولا معيارية حقة في ذلك؛ حيث تحاول الإحالة الخارجية أن تقول كل شيء، فلا تقول شيئاً بتاتا.

وأذكرُ هنا أنني لم أُعنَ بتناولِ النص من منظور فكريّ، أو أيديولوجي، ولا ألجأ إلى ذلك المنظور إلا إذا دعا العمل نفسه لذلك؛ فليس بالضرورة أن يكون يكون خطاب النص الفكري، أو الأيديولوجي هو خطاب المؤلف، لكن كثيرا من الدراسات التي تفكك النص من هذا المنحى لا تفرق بين الكاتب والنص.

جمال النص عندي يظهر عند تناوله من منظور بنيوي، يرتكز على (كيف قال؟) لا، (ماذا قال؟) فالأولى تعبر عن مهارةٍ جمالية، والأخرى مجرد خبر.

وأختمُ هذه المقدمة - الطويلة نوعا ما-بقولين رائعين للروائي والناقد الإيطالي الشهير /إمبرتو إيكو، صاحب رواية (اسم الوردة) و(مقبرة براغ) الشهيرتين

- يقول :((إذا كنت تريد أن تتفوق فعليك أنْ تعرف شيئاً بعينه، دون إضاعةِ الوقت في محاولةِ معرفة كل شيء)).
- ويقول :((أعتقد أنه ليس على القاص أو الشاعر مطلقاً أن يقدم أية تفسيرات لعمله؛ فالنص بمثابة آلة تخيلية لإثارة عملياتِ التفسير، وعندما يكون هناك تساؤل بخصوص نص ما، فمن غير المناسب التوجه به إلى المؤلف)).

تقنيات السرد الروائي في رواية (الرجل الخراب):

التقنيات السردية هي مجموعة الأساليب والطرق التي يستخدمها الأدباء في القص لإيصال ما يريدونه.

ولاستشفاف هذه التقنيات من ثنايا نص ما، لابدّ أولاً أن نؤكد أن النص يختار الأدوات التي تصلح للتعامل معه في عملية السرد ومن ثم النقد، كما أنه هو الذي يفرض على القارئ- أيّا كان - طريقةَ الدخول إلى عالمه الجمالي، فما يصلح لنص ربما لا يصلح لغيره.

فهل رَكنَ المبدع /عبد العزيز بركة ساكن في (الرجل الخراب) إلى كتابة نص كلاسيكي، أم خرج بطريقة أو أخرى عن ذلك الإطار؟

وماهي التقنيات السردية التي اعتمدها؟ وهل وُفِق في توظيفها بنيوياً ليظهر البعد الجمالي لنصه من داخله؟

وللإجابة عن كل ذلك سأناقش بشيء من الإيجاز قدر المستطاع (تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق) في النص، مستعينا بالتحليل والتدليل، وسيكون ذلك في شكل نقاط.

أولاً:

▪الرؤية السردية في الرواية:

يتفق معظم النقاد أن مفهوم الرؤية السردية في الرواية، هو ماهية الطرق التي ينتهجها الكاتب لسرد أحداث عمله، وطبيعة علاقته بأدواته السردية، وما يدور من أحداث داخل النص، و تتجلى هذه الرؤية في النص بعدة وجوه، منها:

(أ) الراوي:

اعتمد عبد العزيز بركة ساكن في (الرجل الخراب) عدةَ أصوات - لا تتساوى في السرد-ليسمع المتلقي، فاتكأ على:

١- الراوي العليم :

وهو صاحب الصوت الأبرز في النص، ناسجا سرده بطبيعته بضمير الغائب (هو)، ومع أنه الراوي من الخلف إلا أن الكاتب سلبه بعدَه أحياناً

وجعله لا يعلم أي شيء، بل جعله - بمناوشةٍ- يهجر وظيفته السردية ويتوقف عنها عرضاً[سأفصل ذلك في موضع آخر]

٢- الراوي الداخلي:

ويمكن التعبير عنه بالذاتي، وقد ظهر متداخلاً عابراً لا عمدةً في السرد، كروي داخل روي، مثل صوت درويش :(ما كنت أظنها ستستجيب لطلب أمها بهذه السرعة، استقللنا الباص السريع على الرغم من خطورته... إلخ) وظهر على لسان سرد طلبي كسرد ناديا صمويل وهي تروي قصتها لدرويش:(من المفترض أن أكون ميتةً وعظامي ترقد في صحراء سيناء، مع مئات الجثث... إلخ)

٣- الأصوات المتعددة:

ولا أعني بالضرورة هنا الرؤيةَ المتعددةَ(وجهات النظر)، فهذه سيأتي تفصيلها لاحقا، لكن أعني بها إيلاء بعض شخصيات النص حقَّ الروي، واعتمد الكاتب ذلك في صفحة 112 وما بعدها في فصل الشهادات، شهادة توني ونورا وميمي.

فهل نجح ساكن في اختيار رواته، وهل نجحت تقنية الروي في أداء مهامها التي أرادها؟

بكل تأكيد في رأيي نجح في ذلك؛ حيث استطاع أن يدير عملية السرد بمهارة، موليا الراوي بمختلف أصواته وظيفته السردية، مع إيلاء وظائف أخرى خاصة في مواضعها كالشرح والتفسير، و الاستشهاد، أو حتى الوظيفة الجمالية للروي بتحويل المروي إلى صورة حسية أو ذهنية تدغدغ مخيلة المتلقي، و تؤكد فنية الروي.

(ب) تداخل المؤلف في نصه:

يعدُّ كتاب (صنعة الرواية) لبيرسي لوك، هو البداية الحقيقية في تبني وجهة النظر التي تظهر المؤلف بين ثنايا النص، محاوراً الراوي، أو مقرراً فوقياً متجاوزاً إياه، أو مخاطباً القارئ أو أي طرف آخر كناقد

مثلا، أو غير ذلك من طرق التداخل، وقد نوّه لذلك أيضاً، كلمنت بروكس في كتابه (فهم السرد الخيالي).

ومن أشكال هذا التداخل ما نجده في بعض الرويات مثل:(ظل الريح) لكارلوس زافون، وفي الروايات العربية كـ(معبد أنامل الحرير) لإبراهيم فرغلي، و(حارسة الظلال) لواسيني الأعرج، وبصورة ضمنية في(طقس) و (صائد اليرقات) لأمير تاج السر.

وها هو عبد العزيز بركة ساكن-غير مرة-يدخل نفسه ككاتب داخل نصه الروائي، محاوراً ومناوشاً الراوي العليم، الذي لا يستكين لهيمنة الكاتب، بل يأخذ النص إلى حيث يريد، ويبدي رغبته أحياناً في الانقطاع مما يحمل الكاتب ثقل النص مؤقتا:(حسنا أشعر الآن برغبة الراوي فى التوقف عن السرد قليلاً، وهذه مشكلة الرواية في هذا العصر بعدما استطاع الرواة... أن يسيطروا على مصائر الأعمال السردية، وتكون لهم كلمتهم و وجهة نظرهم..... بل حكت كلتوم فضل الله [إحدى صديقاتي الكاتبات].... إلخ)

فما المقصدية التي جعلت ساكن يعمد إلى تلك الحيلة ويدخل المؤلف داخل النص؟

في رأيي أن ذلك جاء من أجل خلق حدث عابر داخل حدث عام، والهدف وراء ذلك له عدة فروع، منها:

-تمكين الكاتب من إلقاء فكرة أو رؤية محددة (كما في موضع النقل أعلاه)

-تجنب الكاتب ملاحظة الناقد لتفاوت مستوى السرد، أو الرد عليه ضمنيا على سؤال مستشرف، كما حدث في تداخل الكاتب في حديث عن النقاد الفنيين في موضع آخر.

-تنبيه المتلقي واختبار اتصاله بالسرد، أو إرباكه إرباكا يحفز درجات تعاطيه للنص(وهذا أكثر أهميةً من غيره في اعتقادي).

(ج) الرؤية المتعددة (وجهة النظر) :

هي الرؤية التي يتتابع فيها الحدث مروياً من قبل شخصيات متعددة، مما يمكن المتلقين من تكوين صورة شاملةٍ متكاملةٍ عنه، أو بلغة أخرى هي الرؤية التي يتعدد فيها الحدث بتعدد الرواة أنفسهم، ومن نماذج هذه الرؤية القائمة على وجهة نظر كل راوٍ، ما نجده في رواية(السمار الثلاثة) لسعيد عولقي، و رواية(البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج، فكل راوٍ من الرواة المتعددين يروي الحدث نفسه من وجهة نظره.

وقد تطرقنا لهذه الرؤية في (الرجل الخراب) عند تطرقنا لاستخدام الكاتب الأصوات المتعددة، في رسم حدث واحد بحسب شهادات متعددة، لتوني و نورا وميمي، فلمَ عُني الكاتب بذلك وتكبد مشقته؟

جلياً أن الكاتب قصد تقديم صورةٍ شاملة، تحرك ذهن المتلقي، وتثير انفعالاته و تورده موارد القبول والشك، فالأمر مقصود لذاته، كما أن في ذلك جذب وإثارة تخدمان النص في الإيحاء برمزية في خاتمته، تجعله مفتوحا؛ إذ أن الشخوص هنا لاتمثل ذاتها مطلقا، فلا درويش هو درويش بموته تُحلُّ القضية، ولا نورا هي نورا بشهادتها تفرض هيمنةَ عرقِها.

(د) المسافة الروائية:

هو مصطلح يقوم على العلاقات التي تنشأ أثناء الحوار الصريح أو الضمني القائم في النص الروائي بين (المؤلف والراوي والشخصية والقارئ) فيمكن لأي عون سردي من هؤلاء الأعوان أن يتماهى مع عونٍ آخر، أو قد يجد نفسه في تشاكس وتعارض معهم بسبب قيمةٍ ما، أو حكم من الأحكام، وقد تكون هذه المسافة ذات طبيعة أخلاقية، أو فكرية أو وجدانية أو زمانية أو مادية أو حتي جمالية.

ونجد هذه المسافة في (الرجل الخراب) في تداخل المؤلف في النص، كما تظهر بجلاء في ثنايا السرد من خلال ظهور علاقات ما بين الأعوان الأربعة المتقاطعة، وقد نجح ساكن بهذه المسافة وعلاقتها على مستوًى

خدم النص كثيرا قألقي بها صوته على الراوي، وربط المتلقي، وأظهر بذكاء أبعاد الشخوص خاصةً النفسية.

ثانياً :

▪الرؤية الزمانية

الزمن عنصر مهم جداً في بناء النص الروائي، وليس الزمن الروائي بالضرورة هو الزمن الواقعي، ولفهم هذا البعد الزماني وجب علينا أن نتناول هذه المعطيات :

1 // الترتيب الفني للرواية:

هو الاختلاف بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث، والترتيب الكاذب التخيلي، لتنظيمها في الحكاية، ويترتب على هذا الاختلاف مفارقات سردية زمانية متمثلةً في تقنيتي الاسترجاع، والاستباق.

أ-الاسترجاع:

وقد سماه البعض تقنية (الفلاش باك) غير أن الاسترجاع أشمل؛ فالفلاش عادةً يقوم على لحظة خاطفة سريعة، والاسترجاع يشمل ذلك، ويزيد بالتطاول التفصيلي أحياناً، و عموماً فهو ينبني على استدعاء أحداثٍ ماضيةٍ، وقد يكون استرجاعا داخلياً، داخل سعة النص، ونماذجه في (الرجل الخراب) كثيرة، مثل استرجاع درويش وقائع حياته أيام الدراسة في قريته و وسمه بالأجنبي، وكاسترجاعه طردَ زوجته وابنته إياه قبل خمس سنوات، وغيرهما كثير، وقد يكون استرجاعا خارجيا لم يحفل به النص إلا لماماً كاسترجاع المؤلف مناكفة النقاد له في رواية سابقة.

ب-الاستباق:

وهي تقنية تقوم على الاستشراف بإيراد حدث آتٍ، بالإشارة إليه مسبقاً، ويكون عادةً موجزا في شكل حلم أو نبوءة أو افتراض أو رؤيا يقظة أو تمنى أو دعاء، ومن ذلك الحلم أو رؤيا التمني التي راودت

درويشا وجعلته يستيقظ حقيقةً أو مجازا على صوت ابن عمه (الأمين ود النور) يصيح قرب رأسه، أو كاستشراف السرحان الذي يجعله يحلق بعيدا في قريته مطاردا بفضيحة ابنته وما يجب عليه فعله إزاء ذلك.

وقد نجح ساكن في الاستفادة من هاتين التقنيتين اللتين ولّدتا حالةً من الترقبِ والترصد لما سيأتي، و حالةً من الفضول التشويقي لمعرفة ما مضى، وهذا هو أساس مسك المتلقي من تلابيبه فلا يجد فكاكاً من النص، بل قد يتغمسه استرجاعاً أو استباقا.

2//إلقاء الذروة منذ البدء

على عكس كثير من الروايات خاصةً الكلاسيكية التي تبدأ بالتمهيد والتقديم و رسم أبعاد الشخوص، فإن عبد العزيز بركة قد بدأ في هذه الرواية بمشهد الذروة، وألقى مأزق الرواية استهلالاً، حيث تخبر نورا زوجها درويشا، أن ابنتهما أخيرا وجدت صديقاً سيأتي إلى البيت، ويمكن أن تكون هذه ليلة ابنته الأولى ويفعلانها.

وقد أراد بركة من ذلك أن يلقي المتلقي في أتون الحدث مباشرة، مجنباً إياه كثيراً من القشور، التي قد تُكسبُ النفور، لكن لابأس إن جاءت هذه الزيادات لاحقا.

كما أنه أراد أن يجرده مبدئيا ويلقي إليه خيوطَ مقارنةٍ ضمنية بين ثقافتين مختلفتين فيضفي على النص من الوهلة الأولى طابعاً صراعياً عاماً،وبذا نجح في امتلاك المتلقي دون عناء فيما بعد.

3//الديمومة (المدة):

تقوم المدة أو الديمومة على العلاقة الزمنية بين زمن الحكاية التي تقاس بالثواني و الدقائق والأيام... إلخ، وطول النص الذي يقاس بالسطور والفقرات والصفحات، و تتولد عن الديمومة عدة حركات سردية ذات صلة زمنية تُعنى بتبطئة النص وتسريعه.

أ. عوامل التبطئة:

الوصف:

يعتبر الوصف حركة سردية تعمل على تهدئة وتقليل سرعة السرد، حيث يتوقف عامل الزمن تماماً بغيةَ وصف شيء ما، أو التأمل في مشهد ما، وفيه يكون الزمن على مستوى القول طويلاً، لكنه على مستوى الوقائع ثابت.

و وُجِد الوصف بما يناسب ضرورة النص في رواية (الرجل الخراب) ونمثل له بوصف الشخوص، كوصف ميمي

بفتاة بيضاء غير أنها ليست في لون أمها، ولا اسمرار أبيها، نحيلة على نموذج صديقاتها العصريات، لها شفتان مكتنزتان... إلخ، و وصف صلاح سعد (يجلس في صالة واسعة، يدخن، له ذقن كبيرة، وشعر كث، يبدو كفيلسوف مخبول، أو مجنون فرّ من مستشفى الأمراض العقلية...إلخ)، أو وصف الأمكنة (المنزل عبارة عن بناية سكن كبيرة... الغرفة التي يقيم فيها جزء من شقة كبيرة بها عدد من الحجرات.... إلخ)

فما الغاية التي حققها الوصف في هذه الرواية؟

لقد استطاع الكاتب بهذا الوصف- بالإضافة إلى التهدئة- أن يصطحب القارئ خلال وصفه لمعاينة الموصوف، خالقاً حالةً من التفاعل والإحساس المشترك.

الحوار:

من عوامل التهدئة أيضاً التي عمدها وقصدها عبد العزيز بركة في هذه الرواية تقنية الحوار، وقد جاء غالباً حواراً خارجيا (ديالوج) مع الآخر، كحوار درويش مع الأم شولز، وهي تبين لها أن لها بنتا، ويؤكد لها أنه يعلم، وحوار درويش مع السائح السعودي وشريكته، وحواره مع نورا بعد أن أخذ معها صورة بكاميرتها الصغيرة في نهاية يومها العملي.

وجاء أحياناً حوارا داخلياً ذاتيا(مونولوج) كحوار درويش مع نفسه وجاء هذا الأخير أشبه بالسرد الذاتي، وكان قليلاً عابراً بطبيعة درويش الموجِزة الحذرة، كأنما يخشى المواجهة حتى في عمق الذات.

- تكوين المشهد

وهو أيضاً من عوامل التهدئة، ولا يقصد به هنا بطبيعة الحال البعد الوصفي التجريدي أو المعنوي للمشهد، بل التكوين الزمني المرحلي له، فالمشهد يتكون من لقطة تعبر عن فعل في الرواية في مرحلة من مراحلها، وعليه فالمشهد حدث منفرد يحدث في زمن محدد يستغرق من الوقت الذي لا يكون فيه تغير في المكان أو قطع من استمرارية الزمن بتداخل أزمان أخرى، وما أدل على براعة الكاتب في رسم المشهدية من مشهد درويش وناديا وهما في أقفاص شاحنة التهريب بين الخنازير، وتضافرت عوامل الوصف والحوار و المشهدية في قطع التأثير الزمني للحدث.

ب. عوامل التسريع:

- الخلاصة:

تقوم على تلخيص السارد العليم أو الذاتي للأحداث وإيجازها في سطور معدودة، تدفع بها إلى الأمام، حيث يمر على سنوات طوال أو شهور عديدة، وذلك مثل: تلخيص حياة درويش قبل الهجرة من ميلاده إلى بدء هجرته.

- الحذف :

يسميه البعض الإضمار أو القفز، ويقوم على إسقاط جزء من الحدث أو المادة الخام الواقعية للنص، مع الاكتفاء بالإشارة إليها بصورةٍ ظاهرة أو ضمنية، فينقل الساردُ القارئَ من فترة زمنية لأخرى من دون ذكر كيفية تحقق ذلك واقعاً، ومن ذلك نقل السارد لدرويش في قفزة إضمارية من متردد على النادي السوداني و مفوضية الهجرة والالتجاء(أيا كان اسمها)

دون تفصيل، إلى العمل مخريا لكلاب السيدة لوديا شولز، وأمثلة الحذف في النص كثيرة؛ قصد بها الكاتب خلق فجوات التخييل، والتركيز على الأحداث الأساسية.

ثالثاً :

▪الرؤية المكانية

أو ما يعرف بتشكيل المكان، وقد اختلف منظرو الرواية في تقسيماته، مع اتفاقهم في مفهومه العام، فهو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي، معتمدا على البناء اللغوي، والبناء التخيلي، ولا يستلزم وجود المكان طبيعةً و واقعا مطابقته للمكان التخيلي، ولفهم ذلك لابدّ من التطرق للنقاط الآتية :

١/الفضاء الروائي:

هو المسرح الروائي بأكمله الذي يقوم على الشمولية، ويكون المكان الروائي داخله جزءاً منه.٢/المكان الروائي:

هو بناء لغوي يشيده خيال الروائي يشير إلى موضع بعينه تجري فيه أحداث الرواية.

٣/الفضاء النصي:

وهو فضاء مرصود بوجهة نظرة وحيدة يمتلكها الكاتب فقط تهيمن على مجموع النص، بحيث تجعله بكامله متجمعا في نقطة واحدةٍ تمثل المرتكز، مع خطوط مادية متقاطعة للأبطال المتفاعلين و تنتج الملحوظة السردية التفصيلية بواسطتهم داخل المشهد الروائي.

وقد تميز ساكن في(الرجل الخراب) في خلق المكان بمستوياته المختلفة في نصه معتمدا على بناءٍ لفظي يقوم أحياناً على الدلالة اللفظية المجردة كذكر صحراء سيناء في سرد الذات لناديا، أو الدلالة الوصفية التفصيلية الحسية منها والمعنوية، كوصف درويش لبيت الفلاح الكبير حسياً، و وصف شارع (بانهوف استراسا) معنوياً، حيث تغني الكروانات

الطليقة لتضع خطةً لهروب الببغاوات الفاشلة، ومثل هذا الوصف له دلالة تخيليةتُرِي من خلال أبعاد المكان نفسية الشخوصَ.

ولا يُخفي الكاتب تفاعلَ درويش مع الأماكن المغلقة كغرفته في النزل، والأماكن المفتوحة كالطرق والمسارات.

رابعاً :

▪المنظور الروائي الخاص في إثراء التفاعل مع الســـــــرد:

وهنا تظهر خطةٌ خاصة قام بها الروائي بتوجيه النص لاستلاب تفاعل المتلقي متنقلاً بين الحراك النفسي والحراك الديناميكي الحدثي، أو يمكن شرح ذلك بأنه مجموع المحركات الخفية التي أدار بها الكاتب النص بحيث يضمن استلاب تفاعل المتلقي، ومن تلك المحركات:

أ ـــ التواتر:

ويتحدد التواتر في نص (ساكن) بالنظر إلى العلاقة بين ما يتكرر حدوثه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة، وعلى مستوى القول من جهة أخرى، وهنا ركّز الكاتب على التواتر القائم على قص الراوي عدة مرات ما تم حدوثه مرةً واحدة،و ومثال ذلك : (يبدو أننا سنعود مرةً أخرى لجملةٍ

ذكرناها في الفصول السابقة؛ وذلك لأهميتها، وأنها تفتح للسارد والقارئ معاً مقاليد الروي، وهي:{فقد تخلص من الكلبين اللذين ورثهما من المرحومة أم زوجته؛ السيدة لوديا شولز، عندما كان يعمل معها مخريا للكلاب، أودعهما بعد وفاتها مباشرةً ملجأ للحيوانات الأليفة التي لا كفيل لها}.

ب ـــ الإبراز:

ونقصد به الإبراز التركيزي لحدث ما أو وصف ما، وإن لم يكن له أهميةً خاصةً أحيانا، والقصد منه شد القارئ أو حتى استفزازه للبحث عما وراء ذلك الإبراز التركيزي، وقد يهتدي لمرمى أو يخفى عليه

المقصد، ويحدث هذا الإبراز بطرق عدة، منها التواتر الذي أشرنا إليه، ومنها استخدام ألفاظ وعبارات خاصة لها القدرة على الاستفزاز، والتوقف، ولفت النظر، كاستخدامه (مخري كلاب) بدلا عن مشرف عليها؛ فطبيعة وظيفته أوسع من أن يحصرها في (مخري) لكنه قصد الإبراز بها قصدا، كما قصد بها رسم بعدٍ نفسي لدرويش، حتى في عين درويش ذاته؛ حيث يستعملها مطلقا، لكنها يعدل عنها إلى دلالة مشرف في حواره مع السعوديين، ويعود إليها في حواره مع نورا والفتاة الأخرى في ساحة عملهما.

ج- الانقطاع السردي:

يعده البعض حذفا وعاملا من عوامل التسريع الزمني للنص، وقد يجئ هذا الانقطاع مؤقتاً داخل تفاعل معين بداخل آخر، ثم العودة للأول، أو يكون تاماً كتوقف مطلق عن الحدث الذي لم يكتمل بالتوجه لغيره، وأحياناً يكون توقفا انتقالياً يتغير فيه لسان الروي، كتداخل المؤلف، ومناوشته للراوي، بل إن ساكن جعل الانقطاع إضرابا من الراوي عن أداء مهامه، وقد يكون هذا الانقطاع فضائي طباعي يُجهز القارئَ للقادم، ولا ريب أن الانقطاع بكل أشكاله قد أعان (ساكن) على شد المتلقي و إسكات تمرده و فراره من نص، بحيلة إشراكه في النص، وتركِ مساحةٍ فيه لخياله.

د- الإغراق في الاغتراب:

الاغتراب عند كثير من النقاد بمفهومه العام، هو حالة تفكك القيم والمعايير داخل النص، مما يقود بالتالي إلى فقد السيطرة على السلوك الإنساني وفق ضوابط جامعة مانعة، ويتجلى الاغتراب كثيرا في الأعمال التي تحفل كثيراً بالصراع وتطوره؛ فمع الاختلاف تتباين المعايير، وتظهر هذه التقنية الخفية خلال الصراع في اضطراب علاقات شخصيات الرواية بل واضطراب ذاتية الشخصية نفسها داخل إطارها

الخاص، ونلاحظ إيمان درويش الظاهري الاستسلامي بعد طرد زوجته وابنته لها حين ضرب الأخيرة، و أبلغتا عنه الشرطة وخضع للمعالجة الاجتماعية، إيمانه بالمقولة الشهيرة(الأطفال ثم النساء ثم الكلاب إن كان في البيت كلب أو القطط في حالة عدم وجود كلب ، ثم الرجل) و إن كان تسترا لا إيمانا، وما لذلك من اضطراب وصراع مع خلفيته التي التي تجعل الرجل مركزا ومرتكزا، كما يظهر هذا الاغتراب المعياري في شخصية ناديا التي تعيش في كل وضع بمعايير لا تتبني عليها سمة إنسانية جامعة، بل حتى في شخصيات نورا وتوني و ميمي في فصل الشهادات.

هـ التناص :

مصطلح يعني التعالق أي الدخول في علاقة بين نص أدبيّ ونص أو نصوص أخرى، وهو يأخذ معنى الاقتباس تارةً، ومعنى التضمين تارةً أخرى، ومعنى المعارضة تارةً ثالثةً.

وقد يجئ التناص في الفكرة العامة(القضية) ويفسر ذلك كثيراً بتوارد الخواطر؛ فالأفكار ملك عام، ولكل أديب أدواته وزاويته في التناول، ونجد في رواية (الرجل الخراب) مثالاً لذلك في فكرة التعويض المادي بالجسد الذي فدت به ناديا نفسها من شيخ البدو في سيناء، وجاءت الفكرة عند ماركيز في (إنديرا البريئة...) وإن اختلفت الزاوية التناولية، وقد نجده في مفهومية الخراب التي انبنى عليها تصور النص عنواناً وإيحاءً ونتيجة، ونجد ذلك المنطلق الفكري عند كمال قرور في(سيد الخراب) من منظور آخر.

كما أن التناص قد يأتي اقتباساً صريحا مبنيا على فكرة متداخلة، مثل اقتباس (ساكن) لمقطع من قصيدة ت. س. إليوت (الأرض الخراب) وكلاهما يصور بيئة جديدة ينتهي فيها الأمر بالخراب والضياع، فإليوت يعلن خراب الأرض بعد خروجها من الحرب العالمية الأولى منتجةً

إنساناً مشوّه الهوية والأبعاد، و ساكن يطابق ذلك بخراب رجله (درويش) و وقوفه على مجرد هواء خباء بلا هوية ولا مواقف بل بلا شخصية مطلقاً ذاتياً واجتماعياً، وحضاريا.

خامساً :

▪تشكيل أبعاد الشخوص:

تكمن أهمية الشخصية بمختلف مستوياتها في العمل الروائي في كونها البذرة التي تتشكل بتفاعلها أبعاد الرواية، وتتكون بها الاحداث.

وللشخصية بالضرورة أبعاد لابدّ منها، حتى تحقق تلكم الأهمية وتناسب دورها الموضوعة فيه في إطار العمل، وتتمثل هذي الأبعاد في:

▬البعد التكويني:

وهو البعد الجسمي، ولا نجده في شخصية (درويش) بجلاء، متأثرا في ذلك بخفوت بعده الاجتماعي، وهشاشة بعده النفسي الطاغية.ونلمحه إلى حد ما في شخصية نورا وميمي ولماما في شخصية توني.

▬البعد الاجتماعي :

وهو يعنى بالعلاقات الاجتماعية والمكانة، و التفاعل المجتمعي، وقد أشرنا إلى خفوت هذا البعد في شخصية درويش، مختصرا تفاعله مع الغير، حذرا مطلقا، متوهما التعايش والقبول والإنزواء، بل يحرص على التنصل والتملص من كل ما يفتح عوامله المغلقة للمجتمع الذي يعيش فيه، وحتى ورود بعض الكلمات الأجنبية وعلها الألمانية ما جاءت تفاعلا اجتماعياً مقصودا في ذاته بل قامت على الدليل على استماتته في هذا الاندماج الهش الظاهري.

▬البعد النفسي:

وهو البعد الذي يبين الوجدانيات والانفعالات التي تشكل الشخصية، وقد ركّز (ساكن) على هذا البعد في شخصية درويش، فأظهارها هشةً خراباً، لا تحمل صراعاً ولا تتصدى له إن بدر، تعيش على التناقض، فهو يندم

حيناً على حرم ابنته من دروس التربية الدينية على يد المعلم الآسيوي، و يثني على هذا القرار حيناً آخر حمدا على نجاتها من براثن التشدد والإرهاب الذي قد يجعلها مادة مبررة لجهاد نكاح، فلا يقيس الأمور بناصب معياري يقوم على أيديولوجية وفكرة، وهو شخصية حذرة بل يكسوها الجبن حتى من زوجته بالرغم أن البيت ملكه، وغير ذلك من الأبعاد النفسية التي تؤكد مناسبة و صدق أنه (الرجل الخراب) بل رمز مطلق له.

سادساً :

▪لغة السرد:

قصداً أو عرضاً، قامت رواية (الرجل الخراب)على أسلوبية تعتمد على لغة تخلصها من نظرية النقد الجمالي الشعري، وبالتالي تخلصت من أدوات النقد البلاغية التقليدية؛ فقلّما حفلت بالصور البيانية من استعارات، وكناياتٍ، وتشبيهات، وما جاء منها عابرا لم يقصد منه إيداع الجمالية الشعرية في صميم النص بل له ما يسوقه لحظة وضعه، ومن ذلك تشبيه السارد العليم للمهرب رشيد، في قوله:(ولكن هذا المسمى رشيد الذي يجلس قربه بثقةٍ بالغةٍ و رباطة جأش الذي يبدو متأكدا من كل شيء كأنه الله ذاته، يبعد عنه المخاوف بمجرد جلوسه بمجرد سكونه... إلخ) مثل هذه اللغة في رأيي لا تمثل الخط العام للرواية، وإنما جاء لبيان مشهدية محدودة، وعكس حالة نفسية مشهودة، بتوضيح حالتين متناقضتين، حالة قلق وخوف واضطراب درويش، وحالة ثقة رشيد المطلقة، ومن ثم تؤثر الثانية على الأولى فتكسبها السكون وتزيل المخاوف، ولو فصل التشبيه عن سياق تركيبه، لكان تشبيها متناقضا في ذاته؛ حيث أن استخدام الفعل يبدو(يظهر) لا تورث المتكلم الخائف اليقين، فكيف يستقيم التشبيه إذن وهو مبنى على مشبه به كامل لا تدركه العيون ولكن لا مكان للظنون في كماله بمثل يبدو التي قارنت لتستعير الغرض من المشبه به، ولا يخفى

أن للكاتب غرض آخر من هذا التشبيه حيث أراد أن يبين للمتلقي جانباً من جوانب الراوي الذي نسج ذلكم التشبيه.

قامت لغة هذه الرواية على ما يشبه إلى حد كبير اللغة المعيارية، مع اعتمادها على أدوات بلاغية تراعي خصوصية الرواية من ناحية الجنس الأدبي، والنوع التفصيلي، فعُنيت بالحذف البلاغي، والذكر والتلخيص، و الإطناب والتقديم والتأخير، كل ذلك مع اعتماد قالبٍ عام يتبنى لغةً سرديةً مباشرة، يعبر بها الراوي عن رؤاه مباشرةً، بعيدةً عن استخدام الألفاظ والتعابير المجازية، بل تقوم بدور الناقل في المقام الأساسي، مع تجلي إيحائية و رمزية لماماً في فصل الشهادات، رامزةً بسقوط درويش في الهوة أو دفعه إلى استمرار الصراع، مع بذر الشك، فكيف مات؟ إذ هي لم تقتله بل دفعته فحسب!

سابعاً :

▪الفضاء الطباعي:

يعتقد البعض من المشتغلين في دائرة العملي النقدي، أن الفضاء الطباعي لا علاقة له بعملية السرد، وهذا رأي لا علاقة له بالصواب؛ فإذا اتفقنا أن السرد هو نقل الروائي - وفق أدوات معينة - ما يريده في عمله، فذلك يؤكد أن الفضاء الطباعي يسهم بقوة في عملية النقل هذه وبالتالي هو تقنية ضمنية في العملية السردية، وسأدلل على ذلك لاحقاً خلال هذه الجزئية من المبحث.

وهناك إشكال آخر عند البعض حيث لا يفرقون أو يهتمون بالتمييز بين مفهوم الفضاء النصي و مفهوم الفضاء الطباعي، والأول كما ذكرناه سابقا يمثل المسرح الشامل الذي يحمل العمل الروائي وأحداثه شكلاً ومضموناً، لكن الفضاء الطباعي فهو الفضاء المنظور من النص، بمعنى أنه يمكننا أن نعدّ الفضاء الطباعي جزءاً من أجزاء الفضاء النصي.

وبالرغم من أن الفضاء الطباعي يعتمد على دراسة المنظور من النص إلا أن لذلك دلالات معنوية مهمة تسهم في العملية السردية.

ومن أشكال ما يعنى به الفضاء الطباعي :

1-الغلاف.

2 - العنونة.

3-تحول شكل الكتابة

4-الهامش

5-الصور أو الرسومات

6-تقنية البياض (الفراغ).

وقد أسهم الفضاء الطباعي في كثير من الرويات على تعزيز العملية السردية، بالرغم من أنه مقسم بين الكاتب ودور الطباعة، مما يؤدي إلى عدم ثباته على قالب معين محدد، و كمثال للدلالة المعنوية للصور والرسومات ما جاء في بعض طبعات رويات مثل(دون كيشوت) لميغيل دي ثير فانتس، حيث تظهر صورة الغلاف رجلا يحارب طواحين الهواء وفي ذلك تهيئة وسرد ضمني، و رواية (مرتفعات ويذرنغ) لإميلي برونتي، التي يظهر رسم غلافها قصرا باذخا يوحي بدلالة بيئية معينة للنص، كذلك كثير من رسومات أغلفة رويات نجيب محفوظ تظهر جانباً من مضمون النص وتنقل المتلقي إلى موضوعه وعمقه أحياناً.

وتظهر الدلالة النقلية أيضاً كثيرا في العنونة سواء الغلافية أم الداخلية، و الأمثلة على ذلك كثيرة جدا.

ولا يمكنني حقيقةً الحكم على فضاء (الرجل الخراب) حكما دقيقاً صادقاً من كل الجوانب؛ حيث أني تناولت النص خلال النسخة الإلكترونية، التي لا تقول الكثير طباعياً كما تفعل النسخة الورقية، وسأكتفي هنا بمؤشرين أو ثلاثة للفضاء الطباعي المنظور في (الرجل الخراب)

1/العنونة:

يمثل العنوان الرئيس للرواية {الرجل الخراب} -والعنونة الداخلية- المفتاحَ الإجرائي الذي تتجمع فيه الأنساق التي تتكون منها الرواية،مبيناً الإبداعية عن طريق الحالة التكثيفية العالية لمجريات الرواية، بل أكثر من ذلك حيث يبين من خلاله ضمنا موضوع الرواية.

2/ رسم الغلاف:

أجزم أن النسخة الإلكترونية لا تتضح خلالها إيحائية رسم الغلاف، لكني أشك شعوراً لا أكثر أن رسم الغلاف الورقي بما حاولت استشفافه مما طالعت في نسختي، لا يحقق غايته النقلية بصورة مرضية.

3/تقنية البياض(الفراغ) جاءت هذه التقنية ظاهرة في النص معبرةً عن مهمتها النقلية الدلالية بحرفية، فنقلت ضمنا بإثارة الخيال، نقلت المسكوت عنه، و دعمت القطع لتقول أن في الأمر بقية قد تكتمل بداهةً في مخيلة المتلقي أو لاحقاً في النص.

خاتمة:

أود أخيرا أن أوكد ثلاث نقاط، لابد منها :

١- طول هذه الدراسة ينشأ من قيامها على مرتكز أكاديمي تعمدت فيها عدم الاعتماد الكلي على المراجع، أو الإحاطة بكل ما يتعلق بالمبحوث في بيئة الدراسة واعتمدت أغلب الوقت على صيد الخاطر و تقنية التذكر والاستدعاء، فهي تصلح لطلاب التخصص، والمهتمين بالمجال، و تساعد القارئ العام لاعتمادها على لغة سهلة بسطت المصطلحات، وطبقتها بدون تحليل تراكمي؛ إذ اكتفت بالنماذج والدلائل المختارة.

٢-المنهج الذي قامت عليه الدراسة معياري منصف بطبيعة ذلك، وهو واحد من المناهج التي تتكامل لتحقق غائية الدراسة النقدية الروائية، ولا تغني عن بقية المناهج بالتأكيد.

٣- يجب أن نفرق بين الكاتب والنص، فلا نحمل أحدهما أكثر مما يتحمل، فلا يتطابق الاثنان مطلقا ودائماً، حتى في رواية السيرة الذاتية.

كل الشكر و التقدير والاحترام، لمبدعنا الماهر الحاذق المطبوع الروائي /عبد العزيز بركة ساكن، ثم لمجموعة ورشة الرواية بكل قاماتها ومقاماتها.

د/محمد موسى العبيد

18/6/2020